ML
410
.B1
B56

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 49.

Die Söhne Sebastian Bach's.

Von

C. H. Bitter.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1883.

ASchill

ML
410
.B1
B56

Die Söhne Sebastian Bach's.

Von

C. H. Bitter.

Alle Rechte vorbehalten.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

49.

Die Söhne Sebastian Bach's.

von

C. H. Bitter.

Bei Betrachtung der alten Schule der Kontrapunktisten und Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts tritt dem aufmerksamen Beobachter vor Allem die auffallende Thatsache entgegen, daß von den beiden hervorragenden Häuptern derselben, den beiden größesten deutschen Tonsetzern jener Zeitperiode, deren Leben und Wirken so viele Vergleichungs- und Berührungspunkte bietet, der eine, Händel, gar keine Schule gebildet, keine Nachfolge hinterlassen hat, während der andere, Seb. Bach, außer von einer ungewöhnlich großen Anzahl von Schülern jeder Art vorzugsweise von seinen Söhnen die Weiterführung seines Wissens und Könnens, des großartigen Wirkens und Schaffens erwarten durfte, das er in einer mehr als fünfzigjährigen Thätigkeit als Organist und Kantor, als Komponist, Orgel- und Klavierspieler ersten Ranges in so verschiedenen und weiten Kreisen geübt hatte.

Eine andere, nicht weniger auffallende Thatsache ist die, daß Seb. Bach von der Mitwelt, wie hoch diese ihn insbesondere als großen Orgel-Virtuosen bewundert haben mag, doch im Übrigen wenig verstanden und geschätzt wurde, daß aber sein zweiter Sohn Carl Philipp Emanuel, der ihm in Allem doch so weit nachstand, während seines langen Lebens weit über den Vater hinaus verehrt wurde und daß, während man ihn demnächst wieder völlig vergaß, das Andenken seines großen Vaters wie von selbst auflebte

und dessen Werke in die erste Reihe der Schöpfungen deutscher Tonsetzer eingestellt wurden.

Nicht weniger bemerkenswerth ist es, daß Seb. Bach's Nachkommenschaft, des Sprossen und Enkels eines Stammes von Musikern, die zweihundert Jahre hindurch in Thüringen und Sachsen in so großer Zahl gelebt, gewirkt und zur Ehre Gottes ihre Kunst geübt hatten, der selbst mit nicht weniger als 12 Söhnen gesegnet war, bereits mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts erlöschen sollte. Nur ein einziger Nachkomme (Friedrich Wilhelm Ernst, des Bückeburgers Sohn † 1843) ist in die jetzige Zeit als letzter Enkel Seb. Bach's herüber getreten.

Das große und blühende Geschlecht ist abgestorben. So weit es von dem ersten Zweige des Johann Bach, des Rathsmusikers zu Erfurt († 1673), herstammte, hatte es schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nachweislich keine Musiker mehr erzeugt.

Nicht alle Söhne des großen Tonsetzers waren seiner würdig geblieben. Dennoch ist das Absterben der zahlreichen Familie desselben ein in der Kunstgeschichte so bedeutungsvolles Ereignis, daß es das Recht aufmerksamer Beobachtung in Anspruch nehmen darf.

Im Anschluß an die Schüler und Söhne Seb. Bach's hatte sich zu Berlin in gemeinschaftlichem Wirken zahlreicher Künstler jene neue (die Berliner) Schule gebildet, durch welche die altklassische Musik im Gegensatze zu der Musik der Opernbühne und der auf dieser mehr und mehr um sich greifenden italiänischen Geschmacksrichtung gepflegt und fortentwickelt wurde, und in Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Nichelmann, Fasch, Quanz, Agricola, den Benda's, sowie in Graun und dessen Bruder hatte sie ihre bedeutendsten Vertreter gefunden. Der polyphone Stil war mit Seb. Bach und Händel auf seinem Gipfelpunkt angekommen. Darüber hinaus war ein Neues, waren greifbare Fortschritte nicht mehr möglich. Das eigensinnige Verfolgen der alten Richtung würde zur Verknöcherung, zur Versumpfung geführt haben. Zeugnis hiefür hat Friedemann Bach, Sebastians ältester bedauernswerther Sohn abgelegt, der, wie wenige begabt, Kontrapunktist im vollsten Sinne des Wortes, daran zu Grunde gegangen ist, daß er nur auf den unveränderten Bahnen weiter schreiten wollte. Es war eben nothwendig, daß neue Wege, neue Formen gefunden wurden, um die Kunst, wie sie sich bisher entwickelt hatte,

mit frischen Blüthen zu schmücken, sie der neu aufstrebenden Generation zugänglich, verständlich zu machen.

Den Söhnen des großen Vaters würde vor allem Anderen die ehrenvolle und schöne Aufgabe zugefallen sein, demgemäß das künstlerische Vermächtnis zu erfüllen, was Seb. Bach ihnen hinterlassen hatte. Vier derselben waren Musiker geworden und hätten erfüllen sollen, was ein günstiges Schicksal in ihre Hände gelegt. Drei von ihnen hatten sich auch zu Künstlern von großem Rufe, zu berühmten Männern emporgearbeitet. Einer, der älteste, Sebastians Lieblingssohn, ging an innerer und äußerer Zerfahrenheit zu Grunde. Einer (der Bückeburger) blieb in der Mittelmäßigkeit stecken, der jüngste von ihnen, der Londoner Bach (Johann Christian), verschleuderte die reichen Gaben, die ihm die Natur verliehen, den Schatz des Wissens und Könnens, den er erlangt hatte, in leichtsinniger Oberflächlichkeit, und nur Carl Philipp Emanuel, der zweite Sohn des großen Kantors an der Thomasschule zu Leipzig, trat mit kühnem und freiem Geiste in die neue Zeit über, deren schönste Blüthen in das letzte Fünftheil des vorigen Jahrhunderts fallen.

Wie Sebastian Bach für die Orgel und die evangelische Kirchenmusik, wie Händel für das Oratorium, Gluck für die Oper, Haydn für die Instrumentalmusik, so eröffnete er für das Klavier, nicht weniger aber auch für das deutsche Lied die Bahn neuer Schöpfungen, deren die gebildete Welt bedurfte, deren sie harrte. Er war es, der zuerst gewagt hat, populäre Musik zu schreiben, populär im besten Sinne des Worts; zu ihm hatten die Zeitgenossen fast 50 Jahre lang mit bewunderndem Erstaunen aufgeblickt. Auf seinen Grabhügel darf die Nachwelt mit dankbarem Sinne ehrende Kränze des Ruhms und der Anerkennung niederlegen.

Nach diesen Voraussschickungen, welche in den hier folgenden Auseinandersetzungen zu begründen sein werden, wird man es natürlich finden, wenn die Betrachtung des Schicksals der Söhne Seb. Bach's sich zuerst und auch vorzugsweise mit Carl Philipp Emanuel, als dem für die Kunstgeschichte und ihre Entwickelung allein Bedeutsamen, zu beschäftigen haben wird. Erst in zweiter Linie soll seiner anderen Brüder gedacht werden.

Emanuel war der dritte Sohn Sebastians mit dessen erster Gattin Maria Barbara, am 14. März 1714 zu Weimar

geboren. Sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann war bei seiner Geburt 4 Jahre alt; ein anderer, um ein Jahr älterer Bruder, Johann Christoph, war bereits gestorben. Das Haus war noch leer von Kindern wie von Schülern. Die Jugendzeit Emanuel Bach's bietet nach keiner Richtung hin ein Bild bewegter oder seltsamer Lebensverhältnisse. Sie wickelte sich in jenen kleinen bürgerlichen Kreisen mit der nothwendigen Regelmäßigkeit ab, in denen die Familie eines Musikers jener Zeit, auch bei sonst hervorragender Stellung, sich in großen wie in kleinen Städten zu bewegen hatte. Man betrachtete zu jener Zeit die Musik noch als eine Art von handwerks- oder gewerbsmäßiger Beschäftigung. Daß in ihr eines der idealsten Güter die das Leben bieten kann gepflegt wurde, war der Mehrzahl der Bewohner der Städte und des Landes noch nicht klar geworden. Emanuel lernte und sah vor Allem, wie seine Eltern in ihrem häuslichen Wesen und in ihrem künstlerischen Treiben zur Ehre Gottes in ruhiger Tüchtigkeit arbeiteten und wirkten.

Als Sebastian Bach Weimar verließ um nach Cöthen zu ziehen, war Emanuel 3 Jahre alt; als die Familie nach Leipzig ging, stand er im 10. Jahre. Man weiß von ihm sonst nur, und zwar aus seinen eigenen Angaben, daß er hier die Thomasschule (muthmaßlich bis zu Ende seines 19. Jahres, 1733) besucht und die Rechte studirt, demnächst aber zu gleichem Zwecke die Universität zu Frankfurt a/O. bezogen hat, wo er vier Jahre geblieben ist.

Ihm ist hienach eine sorgfältige wissenschaftliche Bildung zu Theil geworden, wie solche seine Standesgenossen jener Zeit nur selten zu erreichen vermochten. Er war mit Graun, dem späteren Kapellmeister, und Quanz, dem ersten Flötisten Friedrichs des Großen, der einzige Musiker aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der der Feder völlig gewachsen war, eine Wohlthat, die ihn durch sein ganzes Leben hindurch hilfreich begleitet hat.

Über den Gang, den Emanuel Bach's musikalische Studien genommen haben, eines Mannes, der wie man später sehen wird, sich als einer der größesten Theoretiker seiner Zeit bewährt hat, wissen wir nur das Wenige, was er in seiner Selbstbiographie sagt: „In der Komposition und im Klavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater."

Daß er außer dem Klavier und selbstverständlich der Orgel

noch andere Instrumente gespielt habe, davon ist keine Nachricht auf uns gekommen, während man weiß, daß Friedemann Bach neben den Hauptinstrumenten auch, wie es scheint, sehr fertig, die Violine gespielt hat.

Die durch eine Bemerkung Hilgenfeld's verbreitete Annahme, daß Emanuel Bach die Musik nur zu seiner Freude gelernt habe und eigentlich den Wissenschaften bestimmt gewesen sei, erweist sich bei näherer Betrachtung aller hierauf bezüglicher Verhältnisse als unrichtig. Emanuel Bach war durch und durch Künstler und war zu einem gründlichen und tüchtigen Musiker erzogen. Sein Talent wies ihn von früh an auf die schöne Kunst hin, in der seine Familie von Alters her so Großes geleistet hatte, und die wissenschaftlichen Studien gingen bei ihm offenbar nur neben jener her.

Er hat auch keinen Augenblick geschwankt, sich der Musik als seiner bleibenden Lebensaufgabe zu widmen. Er selbst sagt hierüber: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre (in Frankfurt a/O.) endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit, einen jungen Herrn in fremde Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preußen, jetzigen König, nach Ruppin, machte, daß meine vorhabende Reise rückgängig wurde."

Es ist dies, nächst seiner weiteren Berufung nach Hamburg (welche 30 Jahre später erfolgte), fast das einzige Ereignis, welches abgesehen von seiner Thätigkeit als Tonsetzer in einem so langen und so thätigen wie erfolgreichen Leben für die Biographie wie für die Kunstgeschichte von Interesse ist.

An sich darf man es gewiß, zumal von dem heutigen historischen Standpunkte aus, als etwas Bedeutendes ansehen, daß der Sohn Seb. Bach's berufen wurde, der Cembalist des großen Königs zu sein, der seiner Zeit und seinem Jahrhundert die Signatur gegeben hat. Man wird weiterhin erkennen, von welcher Wichtigkeit insbesondere in der Kapelle Friedrichs des Großen die Stellung eines Cembalisten war. Für Bach's Lebensentwickelung und musikalische Größe war sie von der entscheidendsten Bedeutung. Um so mehr ist es zu bedauern, daß nicht die geringste Andeutung darüber vorhanden ist, welches die Gründe gewesen sein mochten, die den damaligen Kronprinzen bewogen haben, Emanuel Bach zu sich zu berufen. Da Friedrich derartige Dinge persönlich und aus

eigener Initiative zu thun pflegte, scheint Bach schon damals auf irgend einem Wege über die Grenzen des Gewöhnlichen hinaus bekannt gewesen zu sein. Doch wurde er nicht sofort sondern erst im Jahre 1742 fest angestellt und zwar mit 300 Rthlr. Gehalt, als Graun die große Oper des Königs organisirte.

Die Zeit, in welcher Emanuel Bach in das öffentliche Musikleben mit selbständiger Geltung eintrat, war eine Zeit des Übergangs in der Musik.

Die polyphone Kunst hatte ihre äußersten Gipfel erreicht. Das geistliche wie das weltliche Oratorium waren zu ihrem prächtigsten Glanze entfaltet. Orgel- und Klavierspiel hatten sich auf dem bisher gegebenen Boden zu höchster Vollkommenheit entwickelt. Nichts von alledem konnte überboten werden. Ein Instrument nur fing an, den bisherigen Charakter zu verlieren; es war das alte Klavier, das Clavichord. Man suchte nach einer Umgestaltung desselben. Eine andere Musikart, die Vokaltechnik, fand sich durch die bisherige Schreibweise der Tonsetzer nicht voll befriedigt. Der Kunstgesang war weit entwickelt und stand hoch aufgerichtet da mit großen Erfolgen. Aber Händel und Bach hatten ihrerseits auch dramatische Accente in die Musik gelegt; und diese waren bisher in der Oper nicht zur Geltung gekommen. Die Deklamation des Worts war außerhalb der Oratorien dieser Meister fast nur in Anfängen vorhanden. Mit ihr war die Lyrik, weniges ausgenommen, noch ganz unentwickelt und schlummerte unter dem kunstvollen Bau des musikalischen Satzes, unter der religiösen Gesangsempfindung wie unter der weltlichen Operntechnik ruhig fort. In die damalige Kunstrichtung drang nirgends der Schimmer einer romantischen Auffassung, nicht im Wort, nicht im Ton.

War es auch späteren Zeiten erst vorbehalten, hiefür die Formen des Fortschritts zu finden, so bedurfte es doch der vorbereitenden Übergangszeit, nicht weniger der schöpferischen Hand, die den Augenblick der Entwickelung festhielt. Es bedurfte vor Allem einer Musik, welche, indem sie dem lyrischen Ausdruck eine Stätte zu schaffen begann, zugleich die Elemente deklamatorischer Empfindungen wachrief. Für die deutsche Opernbühne war diese Zeit noch nicht gekommen. In Frankreich hatten Lully und Rameau die Grundlagen der dramatischen Deklamation geschaffen und zugleich eine nicht zu unterschätzende Melodik in die Oper eingeführt. Von

ihnen bis zu Gluck war aber auch dort noch ein weiter Weg zu durchmessen. In Deutschland war zunächst der Zauber der in den Scarlatti'schen Formen entwickelten italiänischen großen Konzertoper zu überwinden, wie diese zunächst in den Opern der Italiäner und von Händel, dann aber auf den großen Bühnen Deutschlands, in Berlin, Dresden und Wien (Graun, Hasse u. A.) so außerordentlich gepflegt wurde.

Man darf bei einer derartigen Betrachtung den Werth, den diese Musikgattung und ihre Darstellungsweise für die deutsche Musik gehabt hat, ganz abgesehen von dem ungeheuren Fortschritt, den sie gegen die früheren musikalischen Dramen im Madrigalenstil bot, nicht unterschätzen.

Wenn Händel, durch die Schule Italiens gereift, den Gesang als solchen und in ihm die Melodie in seinen Opern wie nicht weniger in seinen dem Drama sich nähernden Oratorien zu strahlender Höhe erhoben hatte, so war dies freilich bei J. S. Bach schon in viel geringerem Maße der Fall, da dieser große Künstler, auf eigenes Studium angewiesen und durch die Polyphonie seiner Arbeiten vorzugsweise angeregt, von dem Zauber der italiänischen Kantilene nur in geringem Maße und mit großen Unterbrechungen direkt berührt worden war, seine Gesangskompositionen auch vorzugsweise für die lutherische Kirche geschrieben hatte. Noch weniger konnte dies bei der großen Mehrzahl seiner musikalischen Berufsgenossen in Deutschland der Fall sein, bei denen das trockene Element des altklassischen Formenwesens den Trieb nach melodischer Erfindung und Schönheit überwucherte. Aber dieser Gesang, der in der italiänischen großen Oper des vorigen Jahrhunderts so hoch gehoben dastand, war nicht der Gesang, dessen die Musik in ihrem weiteren Fortschreiten bedurfte. Er mußte zu ausdrucksvoller Einfachheit zurückgeführt werden und man würde diese in dem deutschen Liede ohne Zweifel gefunden haben, wenn dies damals schon als Kunstgattung vorhanden gewesen wäre. Man kannte zu jener Zeit nur das Kirchenlied und, sehr weniges ausgenommen, das wenig entwickelte Volkslied.

Vier Deutsche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren es, die in der Oper sich ganz der Pflege des italiänischen Gesanges hingaben, Graun, Hasse und nach ihnen Reichardt und Naumann.

Es muß als ein besonderer Vorzug für den Entwickelungsgang betrachtet werden, den Emanuel Bach nehmen sollte, daß er Hasse und seine Richtung und in ihr die Wunder des Gesangs-Zaubers einer Faustina in seiner Jugend kennen gelernt, mehr noch, daß sein Geschick ihn in die Oper des großen Königs geworfen hatte, in welcher vor Allem dem Gesange als solchem seine Stätte angewiesen war.

Aus all' diesen Prämissen, nicht weniger aus dem Talent, der Erziehung und dem Wissen Em. Bach's entwickelte sich dessen Stellung zur Kunst nach verschiedenen Seiten hin, nicht weniger für die Theorie des Klavierspiels und der Musik überhaupt, als für das Klavierspiel selbst und was die gesangliche Seite betrifft, über die Instrumental-Kompositionen hinaus für das deutsche Lied.

Was er an Instrumental- und Orchestersachen geleistet hat, steht nicht auf der Höhe seines Talents. Unter seinen größeren Gesangsstücken sind Meisterwerke ersten Ranges, wie sein Heilig und Klopstock's Morgengesang, ebenso sein Magnifikat und die Oster-Kantate Tonstücke, die dem Sohne Seb. Bach's für alle Zeiten zum höchsten Ruhme gereichen werden. Aber es sind Einzelheiten, die aus der Masse verschwommener Gelegenheitsarbeiten sich heraushebend eben nur Zeugnis davon ablegen, was der in seiner Zeit so berühmte Musiker auch auf diesem Gebiete hätte leisten können, wenn er nicht zu viel den ephemeren Forderungen weiterer Kreise folgen zu sollen geglaubt und wenn er nicht zugleich das Bewußtsein gehabt hätte, daß er auf diesem Wege eben Neues nicht schaffen, Größeres nicht leisten könnte, als dies bereits durch seinen Vater geleistet worden.

Ebensowenig sind Emanuel Bach's Oratorien für seine Stellung zur Musikgeschichte als irgend maßgebend zu betrachten. Seine Passions-Kantate (1769) enthält sehr schöne Nummern; seine Auferstehung und Himmelfahrt Jesu (Text von Ramler 1777/78) steht rein musikalisch genommen auf höchster Höhe. Es sind Sätze darin, die unwiderstehlich zur Bewunderung hinreißen. Bach's reicher Geist erhebt sich darin frei und kühn über die Grenzen und Formen, welche Herkommen, Tradition und gewohnheitsmäßige Technik zu jener Zeit noch vorschrieben. Die kurze symphonische Instrumental-Einleitung, welche die düstere Stille am Grabe Jesu,

die Ruhe der Erschöpfung nach dem Tode des Erlösers, den Stillstand der Natur, das Stocken ihres sonst so frisch pulsirenden Lebens durch einen unheimlich leisen Klagegesang im Unisono der Saiteninstrumente so meisterhaft darstellt, wird kaum überboten sein. Sie hat ihrerseits wohl das Muster zu Meyerbeer's berühmtem Instrumental-Unisono im 4. Akt seiner „Afrikanerin" gegeben.

Aber es fehlte ihm doch der dramatische Funke, der seines Vaters und Händel's oratorische Schöpfungen belebt hatte; selbst Graun's weichere Formenbildung und Melodik waren mit glücklicherem Griffe geschaffen. Auch Bach's berühmtestes Oratorium „Die Israeliten in der Wüste" leidet unter dem unbezwingbaren Mangel an Energie, sowohl im Text als in der Musik, und so erhaben und schön Einzelnes darin zu seiner Zeit erschien und noch jetzt erscheinen mag, zu einer großen Gesammtwirkung im Sinne der modernen Musikauffassung gelangt es nicht. Dies wird schon durch die langen, lediglich auf für uns uninteressanten Bravourgesang eingerichteten Arien unmöglich gemacht. Wenn Reichardt dieses Werk ein solches Meisterstück genannt hat, welches mit seinem angenehmen und fließenden Gesange alle Einwürfe der boshaften und unwissenden Neider Bach's zu Boden geworfen habe, so hat er eben aus seiner Zeit geurtheilt. Er ist später selbst über Emanuel Bach anderer Meinung und ungerecht gegen ihn geworden.

Für die Weiterführung des alten Oratoriums, wie die großen Vorgänger solches überliefert hatten, reichte Emanuel Bach's Können und Wollen nicht aus und für die Vorbereitung des modernen Oratoriums, wie dies nach einer kurzen Reihe von Jahren in Haydn seine ersten und höchsten Blüthen erreichen sollte, war seine Zeit noch nicht reif. Was diese an ihm bewunderte, weßhalb sie ihn hochhielt, weit über seine Zeitgenossen stellte, das lag, ihr unbewußt, auf anderen Gebieten, als auf denen der ernsten und geistlichen Musik.

Indem ich mich zunächst Bach's theoretischen Arbeiten zuwende, werde ich versuchen, auf diesem Gebiet, welches zu jener Zeit vorzugsweise nur von Mattheson in seinen zahlreichen kritischen und ästhetischen Schriften beschritten worden war, dasjenige Verdienst des ausgezeichneten Tonsetzers, das nach jetziger Auffassung unbestritten mit in allererster Linie anzuerkennen ist, einer näheren Würdigung zu unterziehen.

Im Jahre 1752 hatte Quanz, der Lehrer Friedrichs des Großen auf der Flöte, seinen „Versuch, die Flöte traversiere zu spielen“ herausgegeben. Es war dies ein vortreffliches Buch, dessen wohlgeordneter und reicher Inhalt weit über dasjenige hinausging, was der Titel anzeigen zu wollen schien.

Dies Werk, welches drei Auflagen erlebte, hat offenbar einen großen Einfluß auf Bach's Entschluß geübt, eine Theorie des Klavierspiels zu veröffentlichen. Sei es, daß er mit Quanz, welcher ja sein Kollege in der Kapelle des Königs und wie es scheint auch mit ihm befreundet war, nach einem in den Hauptzügen gemeinschaftlich verabredeten Plane gearbeitet, sei es, daß dessen oben genanntes Werk in ihm die Lust erweckt hat, eine ähnliche Arbeit über das Klavierspiel zu unternehmen, sei es, daß dies schon früher in seiner Absicht gelegen hatte und jene Arbeit des großen Flötenvirtuosen ihm nur eine neue Anregung dazu gegeben hat, gewiß ist, daß nicht nur der Titel seines Werks: „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ dem Titel des Quanz'schen Buches völlig analog ist, sondern daß auch Eintheilung und Disposition, sowie die Ausführung im Einzelnen aus einem und demselben Systeme hervorgegangen sind. Hauptstücke und Paragraphen sind in beiden Werken ähnlich eingetheilt.

Was aber bei genereller Betrachtung beider Bücher am meisten befriedigend auffällt, ist, daß Bach sowohl wie Quanz, beide Künstler ersten Ranges auf ihren Instrumenten das bloße Virtuosenthum mit Geringschätzung behandelten, daß beide in diesen ihren vortrefflichen Werken die Kunst als solche haben fördern, ihr haben dienen wollen.

Bach hatte auf diesem Felde seiner schriftstellerischen Thätigkeit, die ihn lange Jahre hindurch, wenn auch nicht mit Ausschließlichkeit in Anspruch genommen hatte, nur einen Vorgänger gehabt, Couperin, dessen »l'art de toucher le clavecin« nicht ohne Verdienst und Werth war, dessen Spielart und Schreibweise Bach auch mit Anerkennung und Interesse beurtheilt hat und dem er besondere Werthschätzung hat zu Theil werden lassen.

Bach selbst, ausgerüstet mit allem Wissen, das seine Kunst erforderte, Herr jeder Fertigkeit, die auf dem Klavier möglich war, durch wissenschaftliche Vorbildung und traditionell geordnetes Denken und Fühlen zu einer derartigen Arbeit wie wenige seiner Standes-

genossen vorbereitet, hat ein Werk geschaffen, das noch jetzt von höchstem Werthe, in gewissem Sinne unübertroffen, als ein durch und durch klassisches bezeichnet werden darf. Der erste Theil erschien im Jahre 1753. Titel und Vorrede erinnern an den berühmten Vater, dessen Thätigkeit in so hohem Maße der lernbegierigen Jugend gewidmet war.

„Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten erläutert von C. Ph. E. Bach ꝛc."

In der Vorrede wird bemerkt, wie der Verfasser Willens sei, die wahre Art, das Klavier mit dem Beifall vernünftiger Kenner zu spielen, auseinanderzusetzen, wobei er auch die Lehrer im Auge habe, welche ihre Schüler bisher nicht nach den Grundsätzen der Kunst gelehrt, und worin er das Erforderliche in kurzen Lehrsätzen, ohne weitläufiges Lehrgebäude darstellen, dabei kein Phantastenstudium und keinen Generalbaß lehren wolle. Ausdrücklich wird betont, daß Fertigkeit, Wissen und geläufige Manieren nicht den guten Spieler ausmachen, daß der Vortrag, dessen Schwierigkeiten und Fehler ausführlich behandelt werden, nach dem Inhalt des Stücks eingerichtet, dieses selbst studirt werden, daß der Spieler sich in die Musik vertiefen müsse. Alles wird in lehrreicher und interessanter Weise erörtert, was die Verbreitung der Regeln des guten Spiels fördern, was dem Charlatanismus in der Kunst entgegenwirken konnte. Bach hat sich hiebei eng an die Spielart seines Vaters gehalten, der ja bekanntlich durch Erweiterung der alten Methode, insbesondere des Fingersatzes, dem Klavierspiel neue Bahnen eröffnet, das moderne Klavierspiel geschaffen hatte. Dies große Werk mit seinen interessanten und vielseitigen Einzelheiten trägt vor Allem zum Verständnis der Art und Weise bei, wie Seb. Bach's Klavierstücke gespielt werden müssen. Die durch Emanuel Bach's Werk für alle späteren Zeiten fixirte Schule seines großen Vaters ist daher auch die Grundlage, auf der alle späteren, insbesondere auch die außerordentlichen Künstler unserer Zeit gelernt haben. Es ist somit von nicht geringer Wichtigkeit, sich über den inneren Zusammenhang und über die Kunstregeln, welche die vollkommene Ausübung dieses Kunstzweigs begründet haben, Rechenschaft ablegen zu können.

Erst sieben Jahre später erschien der zweite Theil dieses großen Werks, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und von der freien Phantasie abgehandelt wird. Man findet hier eine Generalbaßlehre, wie es deren kaum eine zweite giebt. Es werden darin die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord als die für das Accompagnement gebräuchlichsten Instrumente bezeichnet und die Begleitungsarten charakterisirt. „Das vollkommenste Accompagnement beim Solo, dawider Niemand etwas einwenden kann, ist ein Klavierinstrument nebst dem Violoncell."

Alle Regeln der Komposition, der Intervalle, deren Fortschreitungen, die geraden und Gegenbewegungen, die vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen, die Dissonanzen, deren Gebrauch, Vorbereitung und Auflösung, die durchgehenden Noten, sowie die Vorschriften für den regulären und irregulären Durchgang werden auseinandergesetzt, nicht weniger die Regeln von den Accorden, den offenbaren und verdeckten Quinten.

Von nicht geringem Interesse ist das Kapitel vom Vortrage, dessen Anwendung und Nothwendigkeit beim Accompagnement zumal beim Solo, von den Schwierigkeiten desselben, sowie von der Nothwendigkeit der Verständigung mit dem Musiker, der die Hauptstimme führt. Bach bespricht hier den Unterschied des Forte beim Tutti von dem beim Solo und giebt besondere Vorschriften für einzelne Fälle, indem er die Verwerflichkeit des Mitspielens der Gesangsstimme hervorhebt.

Wer hätte freilich all' diese Grundzüge und die Lehren des feinen Accompagnements (nach dem bezifferten Baß) besser auseinandersetzen können als gerade Emanuel Bach, der neben seiner gründlichen und theoretischen Ausbildung in den Konzerten Friedrichs des Großen 20 Jahre hindurch Gelegenheit gefunden hatte, Vortrag, Nuancen, Feinheit der Auffassung und schnell treffende Kombination praktisch zu üben. Mit Erstaunen erkennt man aus diesem Werke, welche ungeheuren Ansprüche jene Zeit an die Cembalisten, an ihre Auffassung, ihre Fertigkeit und Sicherheit in der Anwendung der Lehren vom Generalbaß und an ihre künstlerische Überlegenheit über alle musikalischen Verwickelungen, Schwierigkeiten in Formen gestellt hat.

Wenn man hiebei in Betracht zieht, daß neben den Werken von Quanz und Emanuel Bach gleichzeitig Kirnberger durch

seine Kunst des reinen Satzes und Kittel durch den angehenden Organisten die Schule ihres großen Lehrers Seb. Bach der Nachwelt in möglicher Treue überliefert haben, und wenn man zugleich bedenkt, daß in derselben Zeit auch Marpurg und Sulzer durch ihre kritisch-historische Thätigkeit dazu beitrugen, die kontrapunktische Praxis des berühmten alten Tonmeisters theoretisch klarzulegen, so ergiebt sich hieraus zunächst der in historischem Sinne bedeutsame Umstand, daß die Schule Seb. Bach's, oder, wenn man es so ausdrücken will, dessen nächste Nachfolge von Leipzig nach Berlin verlegt worden war. Hier in der Berliner Schule wurde ihre Thätigkeit und Wirksamkeit weiter geführt, Berlin gewissermaßen zum Haupt- und Vorort für die Theorie der Musik erhoben. Von hier aus, von wo später auch Nichelmann, Fasch, Agricola und Reichardt ihre Thätigkeit entwickelten, übertrug sich die Lehre Emanuel Bach's, dessen Person wohl unbestritten als im Mittelpunkt dieser Schule stehend betrachtet werden darf, nach einer weiteren Seite hin, die seinem Andenken ewig unvergessen bleiben wird.

Der Zufall war es, der in Joseph Haydn's Hände die Schriften Bach's brachte, aus denen er mit Sorgfalt sein Selbststudium geregelt hat, die ihm jene Feinheit der Auffassung, jene Freiheit der Bewegung bei genauer Innehaltung aller Regeln der Kunst wie des Kontrapunktes verschafften und ohne die seine Zukunft wohl eine ganz andere geworden sein würde als sie in der That geworden ist. Haydn hat dies selbst wiederholt anerkannt und dadurch dem großen und klassischen Werke, das seine musikalisch-theoretische Bildung geregelt hatte, für die Nachwelt ein glänzenderes Zeugnis ausgestellt, als irgend die Erfolge der eigenen Zeit, wie groß und glänzend dieselben sein mochten, dies gekonnt haben würden.

Das Erscheinen „des Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen" hatte übrigens sofort das Signal zum Erscheinen einer wahren Sündfluth von Lehrbüchern über das Klavier gegeben, in denen Seichtigkeit, oberflächliches Wesen und Nachahmung um die Wette dahin eiferten, die Erfolge der Bach'schen Arbeit in Frage zu stellen. Bach hat sich hierüber in späterer Zeit in einer zu Hamburg unterm 11. Januar 1773 veröffentlichten Kundgebung ausgesprochen, welche den ihm eigenthümlichen künst-

lerischen Standpunkt mit großer Schärfe dargelegt und ohne Frage viel dazu beigetragen hat, daß man über seine wissenschaftlich-künstlerische Stellung vollkommen klar hat urtheilen können. Unter den genannten 4 großen theoretischen Werken jener Zeit darf keines einen gleichen Erfolg, keines den Vorzug der Klassicität in einem Maße in Anspruch nehmen, als der Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Er ist ein bleibendes Zeugnis der Größe des Vaters und der verständnisvollen Einsicht des Sohnes, zugleich ein der Kunst in einem ihrer edelsten Zweige gewidmetes Denkmal von seltener Größe und Bedeutung.

Hatte Bach in diesem seinem Werke direkt die theoretische Seite des Klavierspiels und des Accompagnements mit allen Regeln dieser Musikgattungen klar gestellt, hatte er in anderer Richtung, in dem Versuch eines einfachen Gesanges für den Hexameter (1760), die Theorie der Musik auf die Worte einer bestimmten Versform zu übertragen versucht, so erkennt man in einer anderen sehr ernsten und kunstvollen Arbeit, wie sehr er bemüht war, das, was er über die Harmonielehre theoretisch kund gegeben hatte: „zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger" praktisch darzulegen. Der 71jährige Greis stellte sich mit den im Jahre 1785 entstandenen: Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche mit ihren bekannten Melodieen für 8 Singstimmen in zwei Chören und dem dazu gehörigen Fundament, abweichend von allen seinen Geschwistern, die nur in der Praxis lebten und für diese arbeiteten, auf den Standpunkt seines großen Vaters, der so viel für den Nutzen der lernbegierigen Jugend gearbeitet und gewirkt hatte.

In der sehr ausführlichen Vorrede bemerkt er, daß die Litaneien nur für den Privatgebrauch bestimmt seien, und daß ihm das geschwinde Singen oder vielmehr Plappern bei dem Singen in den Kirchen immer anstößig gewesen sei und er dies habe vermeiden wollen. Indem er in diese Arbeit wahrhaften Reichthum von harmonischen Kombinationen niederlegte, wie man sie bei den kurzen Motiven der Litaneien und deren einförmigem Inhalte kaum für möglich halten sollte, entwickelt er die Motive, aus denen er das Tempo, die Harmonieen, die Intervalle und deren Fortschreitungen, die Stärke und Schwäche des Vortrags, die enharmonischen Rücknungen und Anderes mehr gerade so gesetzt habe, wie es geschehen. Die unerschöpfliche

Fülle an harmonischen Gedanken, die Gewissenhaftigkeit und Strenge in der Darstellung und die fromme Vertiefung in den Gegenstand lassen erkennen, wie ernst es dem alten Meister um das Erreichen seines Zwecks gewesen ist, nämlich dem Studium der Harmonie auf dem Gebiete kirchlicher Andacht eine reich strömende Quelle zu eröffnen. Deren äußerlicher Umfang läßt sich daraus ermessen, daß die erste Litanei nicht weniger als 58 Chöre und Gegenchöre, die zweite Litanei deren 42 mit den Antworten, welche zum Theil bis zu 37 Takten ausgedehnt werden, enthält. Die Motive sind naturgemäß sehr einfach. Praktischen Gebrauch von dieser Arbeit zu machen ist unserer Zeit wohl kaum vorbehalten. Der ungeheure Schatz von Wissen aber, der darin niedergelegt ist, verdient von der lernenden Jugend gehoben zu werden; der Nutzen, den sie davon haben würde, wird vor Allem geeignet sein, das Andenken des alten Meisters in reichem und hellem Lichte neu erstehen zu lassen.

Wenn ich, ohne eigentlichen inneren Zusammenhang mit der Besprechung der theoretischen Arbeiten sowie der Litaneien einige Worte über eine andere Gattung kirchlich-religiöser Musik hier einschiebe, in welcher Emanuel Bach ein ganz besonderes Verdienst gebührt, und welche doch mit seinen eigenen Kompositionen ganz außer jeder Verbindung steht, so geschieht dies, weil auch hier eine theoretisch-unterrichtliche Saite anklingt.

Es ist dies die Bearbeitung der 4stimmigen Choräle seines Vaters, ohne welche diese ewig bewundernswürdigen Meisterwerke wohl kaum anders als in verstümmelter Gestalt auf uns gekommen sein würden. Der damalige erste Verleger hatte die Herausgabe ohne Emanuel Bach's Zuziehung unternommen, ihm später aber doch die Bearbeitung übertragen, die von Niemand sicherer und künstlerisch vollkommener gefertigt werden konnte, als von ihm. In der Vorrede zum ersten Theile, der 100 dieser Choräle enthielt (1765), sagt er nun ausdrücklich: Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung (die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich Fließende der Mittelstimmen und des Basses) den Lehrbegierigen der Setzkunst werden, und wer leugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Setzkunst, vermöge welcher man statt der steifen und pedantischen Contrapunkte den Anfang mit Chorälen machet?

Man sieht hier, die Schule des Vaters wirkte fort; der Sohn, von tiefster Pietät und Bewunderung für diesen erfüllt, wollte sie der Zukunft sicher stellen.

Die weitere Herausgabe der Choräle scheint auf Schwierigkeiten gestoßen zu sein. Der Verleger Birnstiel in Berlin hatte sich angemaßt, ohne Bach's Theilnahme dazu zu schreiten. Dieser erließ im Mai 1769 von Hamburg aus, wohin er inzwischen übergesiedelt war, eine öffentliche Warnung, in der er alle Freunde seines seligen Vaters bittet, die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichenden verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Weise zu hindern.

Indeß entschloß er sich erst im Jahre 1771, die Arbeit der weiteren Herausgabe an Kirnberger zu übertragen, der hierzu freilich vor allen Anderen geeignet gewesen wäre; aber dieser ließ die Sache liegen, und erst kurz vor seinem Tode (1783) wurde der 2. Theil der Choräle, 370 Nummern enthaltend, von Emanuel Bach nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt an Breitkopf in Leipzig, der den Verlag übernommen hatte, abgeschickt.

Es ist ein großes Verdienst, das sich der Sohn um eines der glänzendsten Arbeitsfelder seines Vaters erworben, indem er dieses Werk fleckenlos und vollständig der Nachwelt überliefert hat. Mag diese dem ebenso genialen als fleißigen, in seiner ganzen Persönlichkeit so hoch verehrungswürdigen Mann nicht die Anerkennung haben zu Theil werden lassen, welche ihm so sehr gebührt, schon dies eine Verdienst hätte ihm deren Dank sichern müssen.

Wenn dieser Dank aber für die bisher erörterte Thätigkeit Emanuel Bach's gewiß ein wohlverdienter war, so wird man ihn umsomehr für gerechtfertigt erkennen müssen, wenn man einen Blick auf dasjenige wirft, was Bach in einem langen und arbeitsvollen Leben für denjenigen Theil seines künstlerischen Wirkens geschaffen hat, der seinem eigentlichen Hauptinstrumente, dem Klavier, angehörte.

Außer der Orgel hat er, wie bereits erwähnt, wohl nie ein anderes Instrument gespielt als das Klavier und in diesem hat er die überwiegende Seite seiner Thätigkeit entwickelt, und zwar nicht bloß während seines langen Aufenthalts in Berlin, sondern auch insbesondere während seiner letzten Lebensjahre in Hamburg. Die Zahl

der von ihm geschriebenen Stücke ist eine außerordentlich hohe: Konzerte, Sonaten und Sonatinen, Soli, Fantasien, Sinfonien, Rondo's, Variationen, Fugen, Suiten, Menuetten und Polonaisen, Trio's, Solfeggien und kleinere Klavierstücke sind von ihm in großer Menge vorhanden; aber es ist nicht die Masse der Arbeit, die für das Maß der Bedeutung Bach's entscheidend ist; es ist vielmehr der Umstand für die Beurtheilung seiner Thätigkeit maßgebend, daß er den Gang, der ihm durch die Schule seines Vaters angewiesen war und in welchem er zunächst auch seine Klavierstücke gesetzt hatte, mit Bewußtsein verließ, um Form und Inhalt von Grund aus zu erneuern, für die größeren Forderungen des wachsenden künstlerischen Bewußtseins zu erweitern.

Er war es, und es wird unbestritten seinen größesten Verdiensten beigezählt werden, der für die Klaviermusik jene Bahn neuer Schöpfungen eröffnete, welche auf die Epoche höchster Vollendung durch Haydn und Mozart zu Beethoven geführt haben. Um diese seine Thätigkeit gruppirt sich gewissermaßen der ganze übrige Inhalt seines reichen und glanzvollen Lebens, sie strahlt direkt über in das armselige Dachstübchen, in welchem Haydn, damals 16 Jahre alt, zuerst Emanuel Bach's Sonaten kennen lernte und studirte; und 40 Jahre später sehen wir, daß der inzwischen zum berühmten Manne gewordene Tonsetzer in einem Briefe an Artaria sich die letzten 2 Werke für Klavier von Emanuel Bach erbittet. Dieser darf unbestritten als der Vater des modernen Klavierspiels bezeichnet werden, noch mehr als der Schöpfer derjenigen Kompositionsform für das Klavier, welche seitdem und bis in unser Zeitalter hinein dieses Instrument beherrscht hat.

Ein Punkt ist es vor Allem, in dem Bach's Genie sich als schöpferisch wirkende Kraft erwiesen hat, vermöge dessen neue Gestaltungen, neue Blüthen in diesen Theil der Kunst übertragen worden sind.

Er war es, der zuerst seinen Klavierstücken, insbesondere den Konzerten und Sonaten, die Einheit des Gedankens aufprägte, die ihnen ihren besonderen Charakter geben sollte. Nicht mehr nebeneinander und eines vom anderen unabhängig sollten die einzelnen Sätze dastehen, nur durch das Tempo und die Tonart sich von einander unterscheidend. Das Untereinandermengen der Affekte, einander widerstreitender Elemente, das so sehr zur Modesache geworden war,

um den verschiedenen Vortrag zeigen zu können, verbannte er gänzlich. Die Klavierstücke sollten ein innerlich verbundenes Ganze darstellen, das aus einem Guß geschaffen, nicht bloß in der Technik, sondern vorzugsweise in dem zusammenhängenden Gedanken seinen Schwerpunkt zu finden hatte.

Hiedurch wollte er den Spieler, wie bei weiterer Entwickelung seiner Kunstgestaltungen die Tonsetzer zum Denken, zur Übertragung der Gedanken in die Töne nöthigen. Er forderte geradezu von dem Spieler Gefühl und Empfinden: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt.“ Alles bloß Bravourmäßige verwarf er. Das Klavierspiel sollte ein singendes werden. Dem entsprechend richtete er seine Technik ein, die wenn auch brillant, doch eine durchaus leichte und faßliche war. Seine melodiöse und klare Behandlung der Tonstücke, das gefühlvoll Rührende, das er in sie zu legen wußte, das in allen Verbindungen und Verwickelungen deutliche Hervortreten der Haupt- und Nebengedanken, nicht weniger das Spielende, humoristisch Neckende derselben, wo er dies am Orte fand, alles dies, was wir jetzt als selbstverständliche Grundbedingungen des Tonsatzes betrachten, war zu seiner Zeit neu. Er hat damit den Grund zu der noch jetzt gebräuchlichen Technik des Klavierspiels gelegt, nicht weniger zu der modernen Art und Weise der Komposition für dies Instrument. Alle seine Klaviersachen, bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein, entsprechen diesen Grundsätzen. Bach's Technik erfordert eine zierliche, feine, saubere Hand; die gehäuften Schwierigkeiten der modernen Klavierstücke finden sich in ihnen nicht. Bach's Sonaten und Konzerte können von jedem guten Spieler bewältigt werden, ohne daß er gerade der Liszt'schen Technik gewachsen sein müßte. Aber Niemand wird sie spielen können, der nicht zugleich die Fähigkeit hat, den in ihnen liegenden Gedanken durch den Vortrag Ausdruck zu geben. Sehr richtig sagt ein moderner Musikschriftsteller (Baumgart): Bach vereinte in seinen Klavier-Kompositionen die strenge Schule seines Vaters, dessen kunstvolle Architektonik und harmonischen Reichthum mit dem Schmelz der italiänischen Kantilene. Wie Sebastian Bach in seinen Klavierwerken französische Eleganz, italiänischen Wohlklang und deutsche Gemüthstiefe zu vereinigen wußte, so war der Sohn sich bewußt, „das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der

welschen Art zu vereinigen." Das deutsche Gefühl aber überwog bei ihm jede andere Richtung und in ihm hat er die eigentliche Bedeutung seiner Klavierstücke gefunden.

Viele seiner Zeitgenossen hielten ihn für barock. Ihnen war das Geistvolle, Tiefe der Gedanken, die nicht bloße Unterhaltungsmusik darstellen sollten, eine Eigenschaft, die den Kompositionen seines jüngeren Bruders, des Londoner Bach, so sehr eigen war, unverständlich. Aber mit Recht durfte Reichardt von seinen Sonaten sagen: „Jede hat etwas Besonderes, wodurch sie sich von allem Anderen deutlich unterscheidet. Ohnmöglich wäre es, zu sagen, die beiden Sonaten gehören zusammen, sie sind ein Paar."

Daß Emanuel Bach in dieser seiner künstlerischen Thätigkeit nicht etwa einem unbestimmt instinktiven Gefühle, sondern einem bei ihm fest ausgeprägten Kunstprincipe gefolgt ist, ergiebt sich nicht nur aus dem ganzen Inhalt des Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen, sondern unter Anderem auch aus der Vorrede, welche er den 6 Sonaten für das Klavier mit veränderten Reprisen vorangeschickt hatte, die er im Jahre 1759 der Schwester Friedrichs des Großen, der Prinzessin Amalie von Preußen, gewidmet. Er eifert in derselben gegen die damals wie jetzt vorhandene Jagd auf die Bravo's des Publikums auf Kosten des reinen Geschmacks, sowie gegen das Bestreben, den in dem Stück liegenden Gedanken durch die langen, mit dem Inhalte der Musik nicht in Verbindung stehenden und mit Schwierigkeiten überladenen Kadenzen zu schädigen. „Ich freue mich, meines Wissens der erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstbeflissenheit erkennt."

Bach schrieb so, daß in seiner Musik die Melodie, d. h. der Gesang in die erste Linie treten sollte. Wie sehr unterscheidet er sich hiedurch von gewissen geradezu entgegengesetzten Bestrebungen der Neuzeit. Er sagt in seiner Selbstbiographie ausdrücklich: „Mein Hauptstudium ist, besonders in den letzten Jahren (vor 1773), dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohnerachtet des Mangels an Aushaltung so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu

leer lassen und die edle Einfachheit des Gesanges durch zu viel Geräusch nicht verderben will."

Mit diesen Reprisen-Sonaten, welche noch eine weitere Nachfolge in zwei neuen Sonatenheften hatten, beschritt Emanuel Bach den Boden der neueren Klavier-Komposition. Nicht als ob er nicht schon früher in einzelnen Stücken, z. B. in der 1744 komponirten Sonate in F-moll, sich auf diesem Standpunkte befunden hätte. Aber er war noch nicht der ihn allein beherrschende geworden. In diese Zeit fallen auch die Charakterstücke (Salon-Kompositionen), in denen Bach Personen der Berliner Gesellschaft musikalisch derart charakterisirte, daß jeder dort einigermaßen Bewanderte sie sofort erkennen konnte. Gewisse Sammelwerke jener Zeit (Das musikalische Allerlei, Der musikalische Zeitvertreib, Das musikalische Mancherlei), die vorzugsweise von den ersten Tonsetzern der Berliner Schule angefüllt waren (Bach, Kirnberger, Graun, Agricola, Fasch, Marpurg, Quanz, Rolle, Fr. Benda), brachten diese Stücke neben einer großen Anzahl anderer Kompositionen der genannten Meister. In Hamburg folgte diesen Sammlungen (1770), gleichfalls von der Berliner Schule reichlich bedacht, das musikalische Vielerlei, welches indeß soweit es Bach betrifft, keine hervorragenden Stücke enthielt, während die weiteren Klavier-Kompositionen aus Hamburg (Konzerte und Sonaten mit Begleitung von Instrumenten) nicht durchweg auf der Höhe seines Genius stehen. Wohl aber darf man dies von den letzten 6 großen Sammlungen Bach'scher Klavierstücke sagen, mit denen er seine künstlerisch-reformatorische Thätigkeit für sein Instrument beschlossen hat. Es sind dies seine Sonaten für Kenner und Liebhaber, von denen die erste Sammlung 1779, die letzte im Jahre 1786 erschien. Diese Sammlungen enthalten außer den eigentlichen Sonaten noch Rondo's und Fantasien. Stehen sie auch nicht alle auf gleicher Höhe, so sind sie doch vor Allem geeignet den Gesammtcharakter der Bach'schen Klavier-Kompositionen zu veranschaulichen. Ihr lebhaftes Feuer, ihre Grazie, ihr gefühlvoller, edler Gesang, ihre brillante Technik, der spielende Humor, der unerschöpflich reiche Schatz harmonischer Schönheiten, Alles dies stellt diese Sammlungen auf die höchste Stufe der Klavierwerke des vorigen Jahrhunderts, stellt sie in gewissem Sinne und der modernen Auffassung entsprechend, dem Wohltemperirten Klavier des Vaters gegenüber. Vieles davon kann noch jetzt mit Freuden

gespielt, mit reichem Genuß gehört werden. Die Melodienbildung und die Modulationen sind vielfach modern, oft geradezu an Beethoven's Genius erinnernd; mit den zahlreichen Rondo's hat Bach ein ihm bis dahin neues Gebiet betreten, welches von strengen Kunstkritikern jener Zeit als ein untergeordnetes, ein seiner nicht würdiges bezeichnet worden ist. Die Fantasien setzen durch die Kühnheit ihrer Modulationen und den Reichthum blühender Gedanken, wie man ihn bei dem mehr als 70jährigen Manne kaum noch hätte erwarten dürfen, in Erstaunen.

Mit diesen 6 Sammlungen hatte Bach den wesentlichsten Theil seiner Lebensaufgabe erfüllt. Sie haben ihn auf jene hohe Stufe emporgehoben, auf der die Nachwelt ihn als eine der bedeutendsten Erscheinungen des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der schaffenden Musik erkannt hat. Was er 33 Jahre früher theoretisch gelehrt hatte, das hat er durch diesen Sonaten-Cyklus zum künstlerisch praktischen Abschluß gebracht und der Gegenwart als ein Vermächtnis bleibender, großer und edelster Bedeutung hinterlassen. Sein Vater repräsentirte in Schule, Spiel und Arbeit den vollendeten Klavierkünstler; der Sohn hat aus der Schule des Vaters die neuere Technik für dieses Instrument gelehrt und in die Theorie übertragen. Seine Zeit betrachtete ihn als den Vater des eigentlichen Klavierspiels. Wie Haydn über ihn gedacht, ist bereits oben angedeutet worden. Mozart durfte, als er zu Anfang der 80ger Jahre des vorigen Jahrhunderts von Hamburg nach Leipzig kam, zu Doles von ihm sagen: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht ist ein Lump. Mit dem was er macht, kommen wir jetzt schwerlich aus; aber wie er's macht — da steht ihm keiner gleich."

Hat Philipp Emanuel Bach sich durch sein Lehren und Wirken für das Klavier, den Flügel und das Clavichord ein bleibendes und großes Verdienst erworben, so ist dies auf einem anderen, unserer Zeit nicht weniger nahestehenden Gebiete in gleichem Maße der Fall. Er darf, was bisher nie genug gewürdigt worden ist und nicht genug wiederholt werden kann, als der Schöpfer des deutschen Liedes in unserm modernen Sinne betrachtet werden.

Wir haben gesehen, daß Bach für das Klavier den Gesang,

die Melodie an erster Stelle berücksichtigt sehen wollte, und man weiß, daß sein Spiel auf dem Clavichord ein singendes genannt werden konnte, in dem Grade, daß er das Aushalten der Töne und das Vibriren derselben an den geeigneten Stellen mit Meisterschaft darzustellen wußte. Er wollte nicht überraschen, vielleicht auch nicht überwältigen, er wollte rühren, und dies vermochte er nur durch den Gesang auf seinem Instrument.

Von diesem Streben bis zu dem Gesange durch die Menschenstimme und vermöge der Melodie zu dem gegebenen Wort, den er in seinen geistlichen und oratorischen Arbeiten so oft, und zum Theil mit so vielem Erfolge geübt hatte, war nur ein verhältnismäßig kurzer Schritt, freilich ein Schritt, der bis dahin noch kaum gewagt worden war.

Wohl hat es schon früher deutsche Lieder gegeben; Seb. Bach hat ihrer mehrere gesetzt, die, auch wenn sie zum weitaus größeren Theil geistlichen Inhalts waren, doch seinen Geist athmen und, weit über die Zeit hinausragend, zum Theil noch jetzt mit Vorliebe gesungen und gehört werden. Es mag hiebei nur an das, unzweifelhaft von ihm herrührende bekannte: „Willst Du Dein Herz mir schenken", erinnert werden. Aber es waren Einzelheiten, die sich der Hauptsache nach der religiös-musikalischen Empfindungsweise derer anschließen, in deren Hand die deutsche Musik jener Zeit zumeist lag, der Kantoren und Organisten. Alles Andere, was in dieser Richtung geschaffen war, und zwar vorzugsweise innerhalb der Berliner Schule unter Emanuel Bach's Theilnahme geschaffen wurde, war von sehr einfacher, meist ganz charakterloser Setzart, harmonisch so unbedeutend wie möglich, durchsichtig und völlig interesselos. Was die Berliner Schule in anerkennenswerthem Streben und in ihr Agricola, Graun, Richelmann, Quanz, F. Benda, Telemann, E. Bach und J. J. Graun, Kirnberger, Marpurg und Fasch, während der Jahre 1749—1753 (Oden mit Melodien) geleistet hatte, und wobei man „weder erröthen noch gähnen sollte" war, so dankenswerth das Streben an sich war, doch nur in dieser Richtung gesetzt worden. Noch die 1762 erschienene Sammlung von Oden mit Melodien von Emanuel Bach entsprach der Hauptsache nach dieser Auffassung ebenso sehr, als dessen im Jahre 1766 erschienene „Sing-Oden", so sehr sich auch in

einzelnen derselben das Streben nach Innerlichkeit und Charakterisirung des Ausdrucks kundgeben mochte.

Auch hier bildete die religiöse Seite der Kunst, wie in fast allen ihren sonstigen großen Entwickelungsstadien, die Brücke, welche nach langer und sorgsam-mühevoller Arbeit zu dem deutschen Liede führen sollte, wie dies, wenn auch nur als unmittelbares Vorstadium, der jetzigen Vollendung dieses Kunstzweigs entspricht.

Im Jahre 1757 hatte Christian Fürchtegott Gellert seine geistlichen Oden und Lieder herausgegeben, und noch in demselben Jahre hatte Emanuel Bach sie in Musik gesetzt, indem er sich dieses für ihn so glücklichen Gegenstandes bemächtigte, um sein großes Talent für Melodie und Gesang in einer seiner würdigen Weise zu entfalten. Wenn er auch des Wortausdrucks noch nicht überall Herr geworden war, die Wahrheit der Gesammtstimmung, wie sie sich in der neu erstehenden Gesangsform ausdrückte, und wie sie ja auch seinem Streben nach künstlerischer Einheit in der Sonate entsprach, war eine überraschende, vor Bach noch nicht beobachtete Erscheinung.

Mit diesen geistlichen Liedern ist er unmittelbar auf den Boden übergetreten, von dem aus er die schöne Gabe des deutschen Liedes uns in unser dankbares Jahrhundert herüber gereicht hat. Was andere Tonsetzer von Bedeutung (es mögen hier vorzugsweise Reichardt, Schulz und Zelter genannt werden), unmittelbar nach ihm geschaffen haben, ist in der von ihm gewonnenen Richtung, auf dem von ihm gewonnenen Terrain geschehen. Er war es, der die magere, meist zweistimmige Behandlung der Melodie verlassen, diese selbständig in den Charakter des Gedichts gestellt, ihr die bestimmt geformte harmonische Unterlage gegeben hat. In dieser Thatsache, deren Bewußtsein sich in der Vorrede zu den Gellert'schen Liedern bestimmt ausdrückt, liegt der Wendepunkt zu dem Aufschwung, den aus seiner unbedeutenden Ursprünglichkeit heraus das deutsche Lied genommen hat.

In seiner Zeit wurzelte noch das Bedürfnis der häuslichen Religions-Ausübung. Die Traditionen seiner Jugend, der Wiederklang der Schule seines Vaters spiegeln sich in den Worten ab, daß die fromme Absicht, den Nutzen der Gellert'schen Lehr-Oden allgemein zu machen, es allein sei, welche

ihn zu deren Komposition veranlaßt habe. Er wußte sehr wohl, daß diese Oden zur Musik nicht so bequem seien, als Lieder für das Herz, mit anderen Worten, er wollte sich durch die sentimentale Richtung der Poesie und der Musik nicht abhalten lassen, der ernsteren gerecht zu werden. Er hatte hiebei das ganze Lied ins Auge fassen müssen und hatte daher den Wortlaut im Einzelnen weniger berücksichtigen können.. Dies war ein Mangel, den er sehr wohl gefühlt hat, den zu vermeiden aber die Kindheit dieses Kunstzweiges ihm noch nicht gestattete. Er setzt hinzu, daß er den Melodien die Harmonien und Manieren beigefügt habe, um sie nicht der Willkür steifer Generalbaßspieler zu überlassen.

Der tiefe Inhalt und die abgerundete Schönheit in der Form, welche diese Lieder zeigen, bewährt sich noch jetzt, nachdem weit über 100 Jahre glanzvoller Entwickelung und reicher Vervollkommnung seit ihrem Entstehen über ihnen dahin gegangen sind. Nur Weniges aus der großen Anzahl dieser (54) Lieder darf als unbedeutend und veraltet bezeichnet werden; das Meiste ist in Melodie, Deklamation und Harmonie voll von dem treffendsten Ausdruck. Im Jahre 1764 gab Bach fernere 12 geistliche Lieder (deren Text von Gellert war) und bald darauf seine Melodien zu den Stolberg'schen Liedern heraus und schloß diesen Theil seiner Thätigkeit für Berlin hiemit in würdig-glänzender Weise ab. In Hamburg setzte er dieselbe in gesteigerter Vollendung fort. Seine Cramer'schen Psalmen erschienen 1773. Auch hier noch vermeidet er das völlige Durchkomponiren, obschon diese Psalmen, die im Versmaß oft mehr als ein Metrum haben, ihn hierauf hätten hindrängen können und, wie er selbst sagt, bei einer weitläufigeren Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden. Aber er glaubte, daß er den Liebhabern, die in der Ausführung noch nicht stark sind, die Zumuthung dieser tieferen Arbeit nicht stellen dürfe. Doch sind in dieser Sammlung Lieder von wahrhaft großartigem Gepräge mit im höchsten Stil koncipirter Begleitung.

Endlich erschienen 7 Jahre später (1780) in Hamburg Sturm's Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen beim Klavier, welche neben den Vorzügen der früheren Sammlungen an Gedankentiefe, an Wärme der Empfindung und an harmonischem Reize sich

weit über ihre Zeit erheben, in einzelnen Theilen unmittelbar in das Beste der Jetztzeit hereingreifen.

Neben diesen religiösen Gesängen hatte der alte Meister aber auch zahlreiche Lieder für das Herz, weltliche Lieder, gesetzt, in denen sich der gewonnene Fortschritt deutlich ausprägt. Er soll im Ganzen deren 95 geschrieben haben. Seinen letzten Abschluß fand dieser Theil der Thätigkeit Emanuel Bach's mit den Neuen Lieder-Melodien, die wie duftige Blüthen am Rande des für den alten Meister bereits geöffneten Grabes emporsprossen, dessen düstre Tiefe mit einem blühenden Kranze umflochten, und in denen die alte Liederform bereits veredelt, erweitert, deren Inhalt vertieft erscheint.

Am Ende eines so langen, reichen und ruhmgekrönten Lebens begegnet uns diese ebenso liebenswürdige wie dankenswerthe Arbeit in doppelt wohlthätiger Weise.

Bach war von Berlin 1767, 54 Jahre alt, nach Hamburg übergesiedelt, offenbar um als Künstler freier zu sein und freier wirken zu können, als seine dienstliche Stellung in der Kapelle des großen Königs dies zuließ. Wenn dieser ihn auch ungern scheiden sah, so scheint Bach zu ihm doch nicht auf einem so nahen Fuße gestanden zu haben, wie dies später vielfach vermuthet worden ist, und wie unter Anderem Quanz zu Friedrich dem Großen gestanden hatte. In Hamburg hatte er eine dienstliche Stellung gewonnen, die derjenigen ähnlich war, die sein Vater in Leipzig an der Thomasschule eingenommen hatte und welche den alten Traditionen der Bach'schen Familie entsprach.

Er war ein fleißiger, thätiger Mann, und hat hier viel geschaffen, freilich auch Vieles an Gelegenheitsmusiken für die Kirche und für andere Veranlassungen, die auf bleibenden Werth keinen Anspruch machen dürfen. Dagegen sind auch alle seine größeren, und man kann auch hinzufügen ausgezeichneten Gesangs-Kompositionen, die Oratorien, das Magnifikat, das Heilig, der Morgengesang, dort entstanden. Man darf sagen, daß der Ruf, dessen Emanuel Bach als einer der ersten Tonsetzer und Musiker seiner Zeit genoß, aus seiner Thätigkeit und seinem Wirken in Hamburg hervorgegangen war, auf diesen Grundlagen beruhte und in ihnen seine volle Berechtigung gefunden hat. Wenn das, was die Nachwelt an ihm zu schätzen hat, eine andere Würdigung fordert, so hat

dies seinen Grund darin, daß wir Emanuel Bach's musikgeschichtliche Stellung der Gesammtheit der Kunst gegenüber in das Auge zu fassen haben, während die Mitwelt den Komponisten und Lehrer, wie den ausübenden Künstler als solchen zu bewundern hatte.

Alles in Allem genommen war er das nothwendige Mittelglied zwischen der altklassischen und der modernen Musikperiode, ein schöpferischer Kopf, feurig, voll von künstlerischen Interessen und hoher Begabung. Als er starb, trauerte die gesammte deutsche Musikwelt um ihn, als um einen Verlust, den man nach damaligen Begriffen für unersetzlich hielt. Und doch waren Mozart, Haydn, Gluck bereits Männer von strahlendem Ruhme.

Mit Emanuel Bach waren die Traditionen seiner Familie, war die Schule der altklassischen Musiker geschlossen. Es war ein schöner Abendglanz, der dem alten Meister in seine Gruft leuchtete nach langer treuer und erfolgreicher Arbeit. Alles was wir von ihm wissen lehrt uns mit bewundernder Ehrfurcht den Gang erkennen, den die Entwickelung der Kunst in einem ihrer edelsten Zweige genommen hat.

Emanel Bach hatte sich in einem langen Leben ihr treu bewährt. Wenn es ihm nicht gegeben war, bis zu den obersten Stufen ihres Tempels emporzusteigen, zu denen vor ihm mit Händel sein großer Vater gelangt war und welche nach diesen beiden deutschen Künstlern noch andere auserlesene Männer unserer Nation erreichen sollten, so gebührt ihm nichtsdestoweniger reicher Dank und ein ehrenvolles Andenken.

Ein anderes, freilich weniger erfreuliches Bild tritt uns in Wilhelm Friedemann Bach entgegen — dem ältesten der 21 Kinder und 12 Söhne, welche Sebastian Bach in zwei glücklichen Ehen geboren worden waren. Friedemann war im Jahre 1710 zu Weimar zur Welt gekommen. Nach allem was wir wissen und zu beurtheilen vermögen, hatte Sebastian Bach gerade diesen seinen Erstgeborenen mit besonderer Liebe gehegt, ihn sorgsam unterrichtet, für die höchste Höhe seiner Kunst auferzogen. Friedemann zeigte schon in frühester Jugend die seltenste Befähigung für die Musik, war sehr bald Meister im Klavier- und Orgelspiel, und wurde der verwickeltsten kontrapunktischen Aufgaben mit spielender Leichtigkeit Herr. Die im Jahre 1722 für ihn geschriebenen sechs

Sonaten oder Trios für 2 Klaviere mit obligatem Pedal zeigen, wie weit der 12jährige Knabe das bloß Technische des Klavier- und Orgelspiels überwunden hatte und mit welcher Sicherheit er großen kontrapunktischen und harmonischen Schwierigkeiten gegenübertreten konnte. Von seinem 15. Jahre ab erhielt er in Leipzig, wo er die Thomasschule besucht hat, durch den damaligen Herzoglich Merseburgischen Konzertmeister Graun (später der Kapelle Friedrichs des Großen als erster Violinist angehörig) Unterricht auf der Violine und ist hiedurch auch auf diesem Instrumente ein vorzüglicher Virtuose geworden. Nach seinem Abgange von der Schule studirte er auf der Leipziger Universität bei den berühmtesten Lehrern Philosophie, Vernunftlehre, Institutionen, Pandekten, Wechselrecht und Mathematik. So war er zu wissenschaftlicher Bildnng und Reife vor vielen anderen seiner Zeit- und Standesgenossen bevorzugt erzogen. An Gaben des Geistes und an Talent fehlte es ihm nicht. Die Liebe des Vaters umgab ihn überall und führte ihn als steten Begleiter bei Reisen mit sich. Als Händel 1729 von Italien nach Halle kam, und Seb. Bach, durch Krankheit verhindert selbst dorthin zu reisen, gleichwohl das dringende Verlangen hatte, seinen berühmten Landsmann persönlich kennen zu lernen, wurde Friedemann beauftragt, nach Halle zu gehen und die Einladung persönlich an Händel zu übermitteln. Wir wissen, daß Händel leider dieser Einladung, wie auch einer späteren, keine Folge gegeben hat.

Alle diese günstigen Umstände hätten in Friedemann Bach weitere Gesichtskreise bilden, ihm höhere Ziele für das Leben und die Kunst als erreichbar und nothwendig zeigen können. Sein Bruder Emanuel durfte von ihm sagen: „Er konnte unsern Vater eher ersetzen als wir alle zusammen genommen." Er war der stärkste Orgelspieler seiner Zeit. Seine Fertigkeit und Gewalt auf diesem Instrument waren unglaublich. Der Zuhörer traute, indem er dem Gange seines Spiels folgte, seinen Ohren nicht. Die Hoheit, Würde und Macht desselben erregten heilige Schauer. Seine Phantasien waren so reich und neu, so fremdartig und gewaltig, daß die Meisten Mühe hatten dem Gange seines Genius zu folgen.

Alles dieses konnte ihn nicht vor einem verfehlten Leben und vor einem traurigen Ende bewahren, zumal sich schon in seinen jüngeren Jahren ein auffallender Hang zur Zerstreutheit und zu

besonderen Charakter-Eigenthümlichkeiten bemerkbar gemacht hatte, die aus ihm in späteren Jahren einen vollkommenen, dem Leben entfremdeten Sonderling zu schaffen geeignet waren.

Im Jahre 1733 wurde ihm, dem 23jährigen Jünglinge, die Organistenstelle an der Sophienkirche zu Dresden übertragen, nachdem er in der am 23. Juni stattgehabten Organistenprobe: „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste (unter seinen Mitbewerbern) anerkannt und er sich auch bei der Probe am besten exhibiret."

Aber sein großes und phantasievolles Orgelspiel und die außerordentliche Schwierigkeit der Aufgaben, die er sich dabei stellte, scheinen schon damals die Ansicht verbreitet zu haben, daß er nur schwer verständlich sei. Das Publikum fand an seinem Spiel so wie an den von ihm veröffentlichten Musikstücken, wenngleich dieselben weithin das Maß des Gewöhnlichen überschritten, keinen Geschmack. Eine Sammlung von Polonaisen, Musikstücken im $^3/_4$-Takt, in denen das tanzartige Element gegen den edlen und tiefen Inhalt, der in der Musik niedergelegt war, weithin zurücktritt, und die in ihrer Art als Meisterstücke einer damals noch neuen Musikrichtung betrachtet werden durften, fand, ihres großen inneren Werths ungeachtet keine Käufer. Möglich, daß die ablehnende Haltung des Publikums die Veranlassung gewesen ist, daß Friedemann Bach die in diesen Stücken offenbar dokumentirte Neigung unterdrückt hat, die Elemente modernen Fortschritts und eines neuen Entwickelungsganges für die Salonmusik zu pflegen.

Noch eine weitere Arbeit aus der Dresdener Zeit, ein Konzert für die Orgel mit zwei Mannalen und dem Pedal, hat ihn als einen Tonsetzer von großem Talente bewährt; aber das Vorurtheil gegen ihn und seine Musik stand nun einmal, wie es scheint, fest, Friedemann ist jenen ersten Impulsen nicht weiter gefolgt und hat seinerseits im Verlauf seiner Lebensthätigkeit wenig gethan, dasselbe zu beseitigen, bis ihm die öffentliche Theilnahme schließlich ganz zu versagen begann. Es trat hinzu, daß im Publikum das Interesse für den strengen Stil, in dem und für den er erzogen war, zu erlöschen begann. Schon Sebastian Bach, der große und unerreichte Meister, den die dankbare Nachwelt so hoch in Ehren hält, wurde in seinen letzten Lebensjahren als eine erloschene Größe betrachtet, die fast nur noch als eine Last empfunden wurde, nicht

als ein Gegenstand der Bewunderung. Seine besten Arbeiten waren in seiner eigenen Zeit kaum mit irgendwelcher Anerkennung betrachtet worden. Was Wunder, wenn die gleiche Richtung, die der Sohn mit starrer Hartnäckigkeit verfolgte, nicht weiteren Anklang finden wollte. Der große Ruf, die Berühmtheit des Vaters standen ihm nicht zur Seite; sich diese zu schaffen, dazu fehlte es ihm an lebendiger Initiative, nicht weniger an jener Größe des Charakters, aus welcher heraus die Kunst ihre edelsten Triumphe feiert.

Durch seinen Übertritt an die Liebfrauenkirche zu Halle (1746), für die einst auch sein Vater berufen worden war, und die derselbe schließlich (im Jahre (1714) abgelehnt hatte, war ihm die volle Gelegenheit gegeben, sich als Tonsetzer in größerem Stile zu bewähren. Es gehörte mit zu seinen amtlichen Pflichten: „ordinarie, bei hohen und andern Festen, ingleichen aber den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chorschülern auch Stadt-Musicis und anderen Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinarie aber die zwei hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und anderen Instrumenten kurze Figuralstücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren, daß dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttlichen Worts destomehr ermuntert und aufgefrischt werde."

Er hatte nebenbei ein sehr schönes Orgelwerk unter sich und war seinen Eltern und seiner Familie so viel näher als in Dresden. Endlich war in Halle als in einem Universitätsorte ihm jedwede Gelegenheit geistiger Anregung und belehrenden Umgangs geboten.

Wie hat nun Friedemann Bach, der aus dieser seiner Lebensperiode die Bezeichnung des Halleschen Bach führt, sich diese für ihn glücklichen Verhältnisse zu Nutze gemacht? Gerade sein Aufenthalt in Halle war es, von dem aus er unrettbar seinem geistigen und gesellschaftlichen Verfall entgegentrieb.

Wohl hat er dort gegen 30 Kirchen-Kantaten und einige andere Musikstücke geschrieben. Aber was will das für eine mehr als 30jährige dienstliche Wirksamkeit an einer solchen Kirche und mit so vorzüglichem Orgelwerk sagen?

Alle geistlichen Kompositionen aus dieser Zeitperiode Friedemanns sind schwerfällig und mühsam gearbeitet, umfanglich, in kleinlicher Weise gekünstelt, ohne Wohlklang und große Auffassung. Man findet in ihnen durchaus nur, was aus der Schule des Vaters sich mit Nothwendigkeit von selbst ergab, unverändert, ohne daß Neues, Eigenes hinzugetreten wäre, das Meiste ohne jenen tiefen Inhalt, ohne die großartige Würde und die Kraft der Erfindung, welche die Werke Seb. Bach's gekennzeichnet hatten. Große Wirkungen des Chorgesanges im polyphonen Stil zu erreichen, war ihm nicht gegeben. An Emanuel Bach's Heilig oder an dessen Magnificat reicht kein einziges Stück der Friedemannschen Kantaten heran. Der Choral wird nicht in dem großartigen Stil des Vaters ausgenutzt. Die Arien sind, wenn auch hie und da nicht ohne Schönheiten und feine Instrumental-Wirkungen, doch voll von Sonderbarkeiten und Übertreibungen mancherlei Art. Überall fehlte ihm das Gesangliche und die Melodie.

Wenn Emanuel Bach in seinen für bestimmte Zwecke gesetzten kirchlichen Kompositionen (Passionen, Prediger-Einführungs-Musiken) dem banalen Wohlklang, melodischer Reizlosigkeit huldigte, ohne irgendwie der Tiefe des Ausdrucks, der Würde und dem Ernst des kirchlichen Zwecks entsprechen zu wollen, so war bei Friedemann Bach die Verknöcherung des Systems, der Formenkultus des alten polyphonen Stils zu beklagen. Es ist dabei eine leider nur zu bekannte Thatsache, daß sein Genie (und für instrumentale Technik und Wirkungen war dasselbe in ihm lebendig) in Trunksucht und mürrischer Sonderbarkeit untergegangen ist. In Halle trat die unglückliche Neigung zum Trunk und diese wunderliche geistige Disposition zuerst hervor und entfremdete ihn nicht nur dem Umgange mit gebildeten Menschen, sondern stellte ihn auch seinen Mitbürgern und der Welt abstoßend und feindlich gegenüber. Dem trat jene übergroße Zerstreutheit hinzu, die sich schon in der Jugend bei ihm bemerkbar gemacht hatte. Alles dies trieb ihn in ein ungeordnetes und nach und nach in völliger Zerrüttung nach innen und nach außen sich bewegendes Leben. Als sein großer Vater die Augen geschlossen hatte, war der letzte Halt für ihn verloren. Vielleicht fühlte er dies selbst und suchte nach einer neuen Stütze für sich und seine Existenzverhältnisse.

Acht Monate nach des Vaters Tode, in seinem 41. Jahre,

schritt er zur Ehe, aus der 3 Kinder entsprossen sind, von denen nur die im Jahre 1751 geborene jüngste Tochter Friederike Sophie am Leben blieb, um das traurige Schicksal ihrer unglücklichen Mutter zu theilen und mit dieser unter des Vaters immer mehr sich steigernder Trunksucht, Arbeitsscheu und Verdorbenheit zu leiden. Denn es stritten in ihm schließlich gewöhnlicher Hochmuth und Künstlerstolz, wirkliche Künstlergröße und ungeheure Virtuosität mit der Zerfahrenheit eines ungeordneten Inneren, mit Trägheit, Lahme und rücksichtslosem Wesen.

Es wäre zu verwundern gewesen, wenn seine Unfügsamkeit für sein Amt und für äußere gegebene Verhältnisse nicht zu Streitigkeiten und Zänkereien mit seinen Vorgesetzten geführt hätte. Verweise und Äußerungen der Unzufriedenheit seitens des Kirchenkollegiums blieben auch keineswegs aus. So reichte Friedemann im Mai 1764 seine Entlassung ein, welche ihm sofort gewährt wurde, was nicht verhinderte, daß er sich 4 Jahre später zu derselben Stelle wieder meldete, als diese erledigt war, natürlich, ohne sie zu erhalten.

Eine bleibende Stellung hat er nicht wieder gefunden; welche Kirchenbehörde hätte mit einem Manne von seinen Eigenschaften in Verbindung treten mögen? So begann er denn ein wüst-unstätes Leben zu führen, in welchem er die Sicherung seines Unterhaltes und der Existenz seiner Familie von einem Tage zum anderen suchen mußte. Das kleine Vermögen seiner Frau war wohl bald verzehrt. Im Übrigen lebte er von dem Ertrage seiner Kompositionen, die er nur in der äußersten Noth aufzuschreiben sich entschließen konnte, wenn ihm jede andere Hilfsquelle versagte. Mit Emanuel Bach hatte er sich in den musikalischen Nachlaß seines Vaters getheilt. Aber während jener diesen Schatz treu der Nachwelt überliefert hat, verkaufte er nach und nach ein Stück nach dem anderen und verzettelte so das köstliche Erbtheil, das ihm zugefallen war. Unterstützungen seiner Familie und der alten Freunde aus der Studien- und Jugendzeit mußten herangezogen werden, um ihn und die Seinen zu erhalten. Eine Zeitlang soll er sein Brod mit der Violine unter Musikbanden und in Dorfschenken verdient haben: der älteste Sohn Seb. Bach's als Dorffiedler den Bauern zum Tanze aufspielend! Er lebte zuerst weiter in Halle, ging dann nach Leipzig, zog 1771 nach Braunschweig, von dort nach Göttingen, endlich 1774 nach Berlin.

Hie und da gab er, wenn er gerade in der Lage war, anständig auftreten zu können, Klavier- und Orgel-Konzerte, in denen auch wohl der alte Genius aufblitzte; aber immer tiefer und tiefer sank er herab, bis er im Schmutz und Ekel der Gassenrinnen gefunden wurde.

In seiner besseren Zeit hatte er ein Werk: Von dem harmonischen Dreiklange geschrieben, hat aber keinen Verleger dafür gefunden. In den Jahren 1778/79 hatte er sich sogar mit einer Oper beschäftigt, deren Text: Lausus und Lydia nach Marmontel für ihn von dem Theaterdichter der Döbbelin'schen Truppe zu Berlin, Plümicke, gefertigt war, und worin er die Theater-Chöre der Alten wieder auf die Bühne zu bringen beabsichtigte. Aber es blieb bei dem Anlauf. Die Arbeit ist nicht fertig geworden.

An Entgegenkommen und an Gelegenheit Unterricht zu geben hat es ihm in Berlin nicht gefehlt. Aber der wunderliche alte Mann, durch Erfahrung nicht gebessert, von dem Gefühle der Künstler-Ehre nicht mehr erfüllt, hielt es für besser zu darben oder von den Almosen ehemaliger Freunde kümmerlich zu leben, als täglich durch einige Unterrichtsstunden sich und die Seinen zu ernähren.

An Instrumental-Kompositionen, meist für das Klavier, hat er im Ganzen und soweit sie der Nachwelt überliefert worden sind, einige 60 hinterlassen, darunter Konzerte, Sonaten, Fantasien und kleinere Klavierstücke, immerhin eine wenig genügende Ausbeute eines so langen Künstlerlebens, das durch keine andere Pflichten vom Schaffen und von nützlicher Thätigkeit abgehalten wurde. Er war in diesen Instrumentalstücken glücklicher als in seinen kirchlichen Kompositionen. Insbesondere seine Konzerte sind in großem Stil gehalten, kühn, zugleich graziös und glänzend, ohne jene kontrapunktische Steifheit, die an anderen Stellen störend bei ihm wirkte. Mit Bedauern blickt man, wenn man diese Tonstücke näher betrachtet, auf das vergeudete Leben eines an sich so hochgebildeten genievollen Mannes, der so vorzügliches leisten konnte und nur so weniges geleistet hat.

Im Jahre 1778 noch hatte Friedemann der Prinzessin Amalie von Preußen, Friedrichs des Großen Schwester, 8 Fugen dedicirt, in demselben Jahre, in welchem Emanuel Bach sein Heilig komponirt hatte. Beide Musikstücke waren die letzten

Ausläufer der streng polyphonen Schreibart. Aber Neues haben sie nicht gefördert. Den Weg moderner Erfindung und freier Melodien-Bildung, den Friedemann in Dresden mit seinen Polonaisen und nicht weniger mit seinem Orgelkonzert so verheißungsvoll beschritten hatte, hat er nicht weiter verfolgt. Einer der edelsten Blüthen der Kunst, dem Gesange, war sein Innerstes stets verschlossen geblieben.

Die Nachrichten über seine letzten Lebensjahre reichen gerade aus, um ein ungefähres Bild von der traurigen Lage zu geben, in der Friedemann Bach sich bewegte und die er seiner unglücklichen Familie bereitet hat. Die Rücksichtslosigkeit gegen letztere war schließlich bis zur Rohheit gediehen. Ein Zeitgenosse von hervorragender Bedeutung sagt von ihm, daß er die Seinigen in steter Dürftigkeit und Lebensangst habe schmachten lassen. Er habe einen finsteren und harten Charakter gezeigt und es sei nicht möglich gewesen, von schwärzerer und sonderbarerer Laune zu sein. Derselbe Gewährsmann (Reichardt) fügt hinzu: „Freunde der Kunst und des Bach'schen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Miste genommen, anständig untergebracht und mit dem Nothwendigen des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung zu erhalten. Sein Eigensinn, sein Hochmuth von der gemeinsten Art und sein großer Hang zum Trunke ließen ihn immer wieder ins Elend zurückfallen." — Und doch, wie verfehlt sein Leben war, wie sehr er aus Laune, Eigensinn und falschem Verständnis gefehlt, wie sehr er dem Fortschritt abgeneigt war, der ihm keine Früchte gebracht hatte und, wie er war und dachte auch nicht bringen konnte, er hat den Kunstprincipien nicht entsagt, zu denen er erzogen worden war. Er ist zu Grunde gegangen an dem fruchtlosen Kampfe, der aus dem thörichten Festhalten an einem abgeschlossenen, im Absterben begriffenen Kunstgebiet gegen die nothwendige weitere Entwickelung der Bedingungen und Formen eines freien Kunststrebens entstehen mußte.

Friedemann Bach war der letzte Vertreter der alten kontrapunktischen Schule, die, einst so weit verbreitet unter der Familie der Bach ihren höchsten Glanzpunkt erreicht, der deutschen ernsten Musik ihre breite fruchttragende Grundlage geschaffen hatte. Über das traurige Lebensbild, das die Nachwelt von ihm zurückbehalten hat, gleitet ein Schimmer versöhnender Milde, wenn man sich dessen

erinnert, daß er, mindestens in diesem einen Punkte, wenn auch ohne Berechtigung, treu geblieben. Ein Anderes aber darf über seinem vergessenen Grabhügel erwähnt werden: er hat das Andenken an seinen großen Vater, wie sehr er dessen reinen Namen durch unedle Leidenschaften befleckt hatte, bis zu seinem letzten Athemzuge in Ehren gehalten. Er starb am 1. Juli 1784, 74 Jahre alt, an völliger Entkräftung und in großer Dürftigkeit. Seine Wittwe erhielt ein Jahr nach seinem Tode aus der Einnahme einer Aufführung von Händel's Messias eine Unterstützung. Dies ist das letzte, was von ihr bekannt ist. Was aus der Tochter geworden ist, weiß Niemand.

Wesentlich anders, wenn auch der Hauptsache nach mit gleicher Wirkung, als mit Friedemann Bach stand es mit seinem vorjüngsten Bruder Johann Christian, dem die Zeitgenossen den Namen des Londoner Bach gegeben hatten. Auch er war an sich ein eminenter Künstler. Gleich Friedemann und Emanuel in der Schule des Vaters gebildet, 1735 in Leipzig geboren, dessen elfter Sohn, war er bei seinem Tode 15 Jahre alt. Philipp Emanuel, der damals als das Haupt der im Übrigen in dürftigen Verhältnissen zurückgebliebenen Familie betrachtet werden durfte, nahm ihn zu sich nach Berlin und führte seinen Unterricht weiter. Aber schon vier Jahre später, 19 Jahre alt, 1754, verließ er seines Bruders Haus und Schule, um mit einer der italiänischen Sängerinnen, welche zu seiner Zeit bei der Berliner Bühne engagirt waren, nach Italien zu gehen. In Mailand wurde er, der Lutheraner, sehr bald Kapellmeister an einer der dortigen Kirchen, an der er als solcher bis 1759 blieb.

Als Händel in diesem Jahre zu London gestorben war, eilte er dorthin und erhielt — 24 Jahre alt — dessen Stelle als Musikmeister der Königin, in der er bis zu seinem, im 47. Lebensjahre (Anfang Januar 1782) erfolgten Tode verblieben ist. Er hatte somit als Jüngling die Stelle jenes berühmten und unvergleichlichen Tonsetzers erlangt, der, als er auf der Höhe seines Glanzes stand, es nicht hatte über sich gewinnen können, mit dem Vater seines Nachfolgers, dem einfachen Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, in persönlichen Verkehr zu treten.

Johann Christians Einkommen wurde auf 10,000 Rthlr. unseres alten Geldes geschätzt; als er starb hinterließ er nicht weniger

als 30,000 Rthlr. Schulden. Er war mit Cecilia Grassi, einer zu ihrer Zeit beliebten Sängerin der großen Oper zu London kinderlos verheirathet. Seine Wittwe erhielt eine Pension von der Königin, mit der sie vor Noth geschützt in ihr Vaterland zurückkehrte.

Johann Christian war ein Klavier- und Konzertspieler ersten Ranges und als Komponist Meister in allen musikalischen Stilen. Er hat Opern und Ballets, Konzerte, Sonaten, Trios, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, sowie einzelne Gesangssachen in ungeheurer Zahl geschrieben, von denen Vieles für sein großes Genie Zeugnis ablegt, hie und da vorgreifend an Mozart erinnert. Von seinen Opern würden La Clemenza di Tito, Orfeo, Catone, Especie di tormento, Demofonte, Gioas, re di Giuda, La confusa smaritata zu nennen sein. Er wollte meistens nicht tief schreiben, nicht in das Herz dringen, nur für den Augenblick sollten seine Schöpfungen gefallen; das Publikum, für das er schrieb, verlangte es gerade so und nicht anders, und er glaubte ihm dienen zu müssen. Als ihm Emanuel Bach einmal schrieb: „Werde kein Kind!" antwortete er: „Ich muß stammeln, damit mich die Kinder verstehen."

England, für das er lebte und arbeitete, hielt in hoch in Ehren. Ein englischer Dichter durfte von ihm singen: „Bach stand auf des Olympos Gipfel und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete ihre Silberarme um ihn und sprach: Ganz bist du mein."

Er war, ganz im Gegensatz zu Friedemann Bach, einer der fleißigsten Tonsetzer, die je gelebt haben. Seine Kompositionen sollen sich auf eine kaum glaubliche Anzahl belaufen haben; aber da sie zumeist für einen fremden Geschmack geschrieben waren, fehlte es ihnen an Originalität und Interesse. Er selbst war deßhalb auch nie mit ihnen zufrieden und wenn er lange am Flügel gesessen und mit einer tiefsinnigen Phantasie geschlossen hatte, pflegte er zu sagen: „So würde Bach spielen, wenn er dürfte."

Die Lösung dieses Räthsels in seinem Leben ist in einer Antwort zu suchen, die er einem Freunde gab, der ihm sein leichtfertiges Leben und Komponiren und das Beispiel seines Bruders Emanuel vorhielt. Diesem antwortete er: „Mein Bruder lebt um zu komponiren, ich komponire um zu leben." Freilich ein anderer Standpunkt als der seines großen Vaters, der zur Ehre

Gottes und für die lernbegierige Jugend seine unsterblichen Tonschöpfungen gesetzt hat.

Man kann von Niemandem, der das Leben im Taumel des Genusses auskosten will, verlangen, daß er ein großer Künstler sein, daß er der Zukunft neue Bahnen anweisen, die Gegenwart erheben, veredeln solle. So ist des jüngsten Bach Künstlerthum und Künstlerruhm in seiner Zeit verrauscht und vergangen, und die Nachwelt hat nichts von ihm übrig behalten, als den Namen und das Bedauern, daß so viel glänzende Eigenschaften, und man darf hinzusetzen, auch so viel Fleiß und künstlerisches Können materiellen Regungen unterlegen sind. Nur daß Johann Christian Bach der Sohn Joh. Sebastians war, rettet seinen Namen vor gänzlicher Vergessenheit. Sein Los, sein Nachruhm, sind genau wie seines Bruders Friedemann, nur daß dem letzteren die dunkle widerwärtige Seite des Lebens, jenem die goldene, sonnenbeglänzte zugefallen war. Beide, auch in der Kunst verschiedenen Bahnen folgend, haben mit dem Pfunde nicht gewuchert, das sie aus des Vaters Händen als ein reiches und heiliges Erbtheil empfangen hatten. Beide haben diesen ihren Reichthum in wildem, wüstem Taumel vergeudet. Aber während sich an die Laufbahn Friedemanns und an sein unbeweintes Ende immerhin eine gewisse Tragik der Betrachtung knüpft, erlischt das an sich so reiche und glänzende Leben seines jüngsten Bruders wie der Feuerregen einer Rakete, ohne irgend eine bleibende Theilnahme hervorzurufen, ja selbst, ohne ein historisches Interesse zu erregen.

Schließlich bleibt mir die Pflicht, einige Worte über den vierten Sohn Seb. Bach's zu sagen, der als Musiker seinen Namen weiter geführt hat. Es war dies Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger, der im Jahre 1732 geboren und 18 Jahre jünger war als Emanuel. Er hatte, wie dieser, zuerst die Rechte studirt, sich dann der Musik gewidmet und wurde im Jahre 1756 als Konzertmeister an den Hof des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe berufen, und hat diese seine Stellung bis zu seinem Tode (1795) behalten.

Er war ein vorzüglicher Klavierspieler und hat viel geschrieben, Quartette, Konzerte, Sonaten, Trios, Sinfonien, Kantaten und Lieder. Alles zeigt den Charakter verhältnismäßiger Unbedeutendheit

und erscheint für uns völlig reizlos. Das Meiste schließt sich an Emanuels Stil in dessen unbedeutenderen Arbeiten an.

Niemand kann über das ihm gegebene Maß der Fähigkeiten hinaus. Dies ist das Urtheil, nach dem die Nachwelt Johann Christoph Friedrich Bach zu messen hat. Doch bot er, seinen Brüdern Friedemann und Christian gegenüber das wohlthuende Bild einer in sich zufriedenen Natur, eines liebenswürdigen Charakters; treue Gewissenhaftigkeit und Pflichterfüllung haben ihn ausgezeichnet. Der göttliche Funke, der in seinen Brüdern lag und von zweien unter ihnen in niedrigen Leidenschaften erstickt wurde, glühte nicht in gleichem Maße in ihm. Aber auch in der Familie der Bach konnten nicht lauter Meister ersten Ranges entstehen. Sie hatte der Welt, dem Leben, der Kunst, dem Vaterlande schon so Großes geleistet, daß wir mit dankbarer Ehrfurcht auf ihren jetzt erloschenen Stamm zurückblicken dürfen. Ihre Mission war erfüllt. Drei große Meister, Christoph, Sebastian und Emanuel waren ihr entsprossen, nicht von gleichem Range, aber auch die beiden weniger großen doch bedeutend genug, um in der Kunstgeschichte als edle und bahnbrechende Erscheinungen eine bevorzugte Stellung in Anspruch nehmen und behaupten zu können, Sebastian beide und alles Übrige in dem überragend, was in seiner Richtung auf dem Gebiete der evangelisch-kirchlichen Musik, dem der Orgel und des Klaviers überhaupt vorhanden war und folgte, ist nur von Einem erreicht worden, der länger als ein halbes Jahrhundert nach ihm die Welt durch die Wunderkraft seiner Tongebilde in Erstaunen setzen sollte, Ludwig van Beethoven. Zwischen beiden steht die vermittelnde ehrwürdige Gestalt Emanuel Bach's, Zeugnis ablegend für den Vater und für die Zukunft.

Eins noch ist diesem besonders zu danken; die Sorgfalt, mit welcher er die Nachrichten der Familie gesammelt, die Treue, mit welcher er sie der Nachwelt aufbewahrt die Pietät, mit der er den ihm überlieferten Schatz seines Vaters an autographen Kompositionen gehütet und uns dadurch es möglich gemacht hat, überhaupt zu wissen, was die Kunst, was die deutsche Nation an jenem besessen. Hätte sein älterer Bruder Friedemann nur in diesem einen Punkte wie er gedacht und gehandelt, wie manches Meisterwerk aus des Vaters unsterblicher Feder wäre, statt verloren zu sein, auf uns gekommen.

Wenn man von den Söhnen Seb. Bach's spricht, so wird nach Allem was vorher mitgetheilt worden, im Grunde nur von Emanuel Bach die Rede sein können. Sein Grabhügel ist verfallen und die von einem großen Dichter für ihn geschriebenen Gedenkworte sind nie in Erz oder Marmor übertragen worden.

Aber die dankbare Anerkennung unserer Zeit und der ferneren Nachkommenschaft deutscher Nation wird ihm nicht fehlen.

Treu war er dem Andenken seines großen Vaters, treu der Kunst, der er mit Ehren gedient hat. Man wird ihn den Besten beizählen dürfen, die ihr geopfert, ihr ein langes, von Arbeit erfülltes, aber auch mit reichen Ehren gelohntes Leben gewidmet haben. Die Kunst stirbt nicht. Möchten von den Künstlern recht viele ihm gleichen.

3 1197 00069 9139